

Oechslin, de tovenaar van de Munt

Henri Oechslin realiseert in de Munt oude theaterdromen, zoals een doek van 180 meter lang en 11 meter hoog dat fout- en vrijwel naadloos over de scene schuift. Een gesprek over de technische kanten van de kunst

Henri Oechslin, Fransman van geboorte, haalde een technisch bachelauréat. Omdat zijn vader er zich tegen verzette, ging hij maar niet bij het toneel en studeerde voor ingenieur, specialiteit electronica. Toen hij vier jaar later afstudeerde, kreeg hij onmiddellijk een contract als assistent bij Pierre Dux. Op dat ogenblik wilde Oechslin regisseur worden en eerst hoogte krijgen van alle andere vakken in het theater, maar het assistentschap werd zo slecht betaald dat hij eerst nog twee jaar leraar wiskunde werd. Daarna was hij van 1964 tot 1968 werkzaam in Kiel en Berlijn (in een filmstudio). In Duitsland leerde hij het vak: hij was er technicus, decorontwerper en een enkele keer regisseur (vooral voor Franse stukken). In Marokko leidde hij drie jaar lang een cultureel centrum. Na weer eens vier jaar vond hij werk bij de opera van Straatsburg en Colmar. Het waren zijn eerste passen in de wereld van de opera.

Henri Oechslin - foto J.P. Bauduin



Van Straatsburg, waar toen Alain Lombard directeur was, leidde de weg naar Parijs waar hij directeur de scène werd aan het Odeon-theater, opnieuw bij Pierre Dux. Daar werkte hij voor Strehler en Ronconi. Oechslin vestigde zijn reputatie omdat hij nogal wat risico's durfde nemen. Hij hielp Ronconi bij een heel ingewikkelde productie van *De Barbier van Sevilla* (er kwamen 70 machinisten aan te pas). Een ander huzarenstukje leverde hij voor Lavelli die voor *Le Roi se meurt* (Ionesco) een decor had bedacht dat bestond uit een reeks opblaasbare ballons: als de koning dood was, was ook het hele decor leeggelopen. Alle onderdelen moesten apart en met een heel precieze druk worden opgeblazen. Tot één dag voor de generale repetitie ontploften er altijd onderdelen en telkens weer ging Oechslin op zoek naar een nieuwe oplossing, tot niets meer fout liep. Oechslin stond al vlog bekend als een theatertovenaar.

Een tijdlang was hij dan verbonden aan de Comédie Française, tot hij in 1977 onafhankelijk ging werken en zich specialiseerde in het ombouwen van theaters (hij werkte o.a. mee aan het opknappen van Le Châtelet te Parijs). Op dat ogenblik waren twee energieke operadirecteurs op zoek naar een technisch directeur. Oechslin kon naar Genève of naar Brussel. "Ik wilde eerst naar Genève," vertelt Oechslin, "maar toen ik met Mortier naar de Muntshouwburg kwam kijken, had ik plots een 'coup de foudre', wat voor mij belangrijk is." Nochtans ging het om een oude zaal, met verouderde apparatuur, maar dat was precies wat Oechslin beviel.

Wat is uw rol in het productieproces? Beslist Mortier wie hier komt werken als decorateur of heeft u daarin enige inspraak bij?

"Van bij het begin hebben we afgesproken dat die keuze gemeenschappelijk zou gemaakt worden, het staat zelfs in mijn contract. Mortier spreekt altijd met mij over de keuze van regisseur en decorateur. Een decorateur met wie ik helemaal niet opschiet, wie hij ook weze, zullen we niet gebruiken. Op die regel bestaat geen uitzondering."

U gaat daarom zoveel theaterproducties bekijken?

"Natuurlijk. Men kan niet in een hoekje blijven voortboeren. Men heeft die confrontatie en informatie constant nodig."

Het uiterste

Zijn er verschillen tussen de werkmethodes in de verschillende landen?

"Tussen Duitsers en Italianen zijn er grote verschillen. De Duitsers willen altijd een 'Bauprobe': aan de hand van de schetsen moet ik een decor opbouwen op de scène, en dan komen ze kijken of het ze bevalt. Dat doen Fransen of Italianen nooit. De Fransen houden het bij een maquette op schaal, soms bij een tekening op papier, omdat ze ervan uitgaan dat ze het eindresultaat kunnen bedenken. Ik kan met beide methodes werken."

U heeft hier de decors voor Louise ontworpen. Welke methode heeft u dan gebruikt?

"Een maquette was voldoende. Een maquette vind ik trouwens erg belangrijk. Maar de Italianen b.v. willen er niet van horen. Ze houden er niet van. Voor we verder gaan, toch één belangrijke opmerking: met de grote professionelen is er nooit een probleem. Hun eisen gaan zeer ver, maar ikzelf eis ook altijd het uiterste, daar vinden we elkaar. Slechts de beste arbeid levert iets op. Ik heb graag dat regisseurs al lang van tevoren een duidelijk concept hebben, en ik werk graag met hen aan de ontwikkeling ervan mee. Soms stellen regisseurs iets voor wat hier niet kan, maar vaak zie ik dat ze niet ver genoeg gaan en doe ik zelf voorstellen. Het is heel belangrijk dat de techniek niet als een rem op de regisseur werkt. Ik moet zo open mogelijk staan voor hun ideeën en moet vooral reageren met een 'ja, maar...'"

Waar ging u verder dan de regisseurs?

"Een klein voorbeeld: sommige regisseurs vinden het niet erg dat de toeschouwers op de eerste rijen nog de coulissen boven het toneel kunnen zien, maar ik dring aan op een propere oplossing: we spelen zowel voor de eerste als voor de laatste rij. Soms gaat het ook om technische oplossingen. Herrmann, de regisseur met wie ik het liefst werk, wilde voor *La Clemenza di Tito* een echt vuur op het einde van het eerste bedrijf. Dat kon echt niet en zo hebben we samen de rode zijden linten bedacht, die het vuur symboliseren. In *Don Giovanni* wilde hij een gat waarlangs Don Giovanni verdwijnt. Herrmann kan alleen een wens formuleren maar ik moet die dan technisch uitwerken. Dat is mijn belangrijkste taak, ik vind ze passionant."